

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INSTALLATION COMME MOYEN DE PRÉSENTER L'IMPOSSIBILITÉ DE FIGURER
L'EXPÉRIENCE DU MOMENT VÉCU

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
MARIE EUGENIA POBLETE BEAS

MARS 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche, Alain Paiement et mon codirecteur, Jean-Émile Verdier pour leur incomparable appui, confiance, générosité et patience durant tout ce cheminement.

Je dois également souligner ma reconnaissance envers mes collègues et amis, spécialement Annie Conceicao-Rivet, Carolina Illanes, François Georget, Guylaine Séguin, Camila Vasquez et finalement Barbara Wall, pour leur constante aide et encouragement.

Je remercie Michel Lavoie et ma famille pour leur soutien donné au quotidien et pour leur amour.

Merci à madame Monique Biron pour son importante collaboration dans la rédaction de ce texte.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
TERRAIN 1 : LE CHILI - OBJETS ET RÉCITS.....	3
1.1 LA PREMIÈRE ÉBAUCHE D'UNE MÉTHODE.....	3
1.2 RÉSIDU DIACHRONIQUE.....	4
1.3 ESQUISSE D'UNE FIGURE GÉNÉRALISÉE DU MOI	8
1.4 CHRONOLOGIE COMPLÉMENTAIRE	9
1.5 APPROXIMATIONS NÉCESSAIRES OU TARD LE DIMANCHE.....	11
CHAPITRE II	
TERRAIN 1 : LE QUÉBEC - DÉPLACEMENT, IDENTITÉ ET ABSENCE	14
2.1 LA MIGRATION COMME RÉINSCRIPTION DANS UN NOUVEAU SYSTÈME DE FONCTIONNEMENT	14
2.2 ANONYMES	17
2.3 IMAGE-TEXTE.....	20
2.4 A(P)PELE	25
2.5 LE MOTIF DE L'EFFACEMENT ET L'ENGENDREMENT DE SYSTÈMES VIDES.....	27
CHAPITRE III	
TERRAIN 3 : L'ŒUVRE - SON ESQUISSE ET SES GRANDES LIGNES	34
3.1 DEUX PHOTOGRAPHIES QUI S'AVÈRERONT ÊTRE L'ESQUISSE DU PROJET	34
3.2 <i>TRANSLATIONS</i> OU LES GRANDES LIGNES DU PROJET	41
3.2.1 Le lieu	41
3.2.2 L'installation et les effets escomptés	42
CONCLUSION	50
ANNEXES	52
BIBLIOGRAPHIE	53

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>Résidu diachronique</i> (Residuo Día-crónico), 2005, Installation (techniques mixtes), 3m x 13,20m x 0,5m	7
Figure 2: <i>Chronologie complémentaire</i> (Cronologia complementaria) 2004 Installation, (Latex et techniques mixtes). 1,20m x 4m x 2,5	11
Figure 3 : <i>Approximations nécessaires ou tard le dimanche</i> (Aproximaciones necesarias o tarde de día domingo - détail), 2005 Installation (techniques mixtes : objets, tissus, lumières et gazon) 2,4m x 6m x 2,4m	13
Figure 4 : <i>Anónimos</i> (Anonymes) 2007, Vidéo installation (tablettes, projection vidéo, liste de noms) 2,10m x 1,85 m x 2m	20
Figure 5 : <i>Image-texte</i> : fiche de travail N3., 2007.....	23
Figure 6: Christian, Boltanski. <i>L'Album photographique de Christian Boltanski</i> (1948-1956), 1972	24
Figure 7: Photographie <i>Transcriptions et effacements</i> , 2008	31
Figure 8: Photographie <i>Transcriptions et effacements</i> (détail), 2008	32
Figure 9 Photographie, papier peint., 2009	33
Figure 10 <i>Emballage d'arrivée</i> , Photographie, Lausanne, Suisse, avril, 2009 15 x 15 .	39
Figure 11: <i>Emballage de départ</i> , Photographie Lausanne, Suisse, juillet, 2009 15 x 15,	40
Figure 12:Auteur anonyme, <i>Mujer Selk'nam</i> , Tierra del Fuego, Chili.....	45

INTRODUCTION

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création accompagne l'installation *Translations* réalisée au Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (CDEx), de l'UQAM. Le texte témoigne du parcours chronologique de recherches, d'exercices plastiques et d'œuvres réalisés au Chili d'abord, puis au Québec, dans le cadre d'études de maîtrise. Ces recherches interrogent la définition de l'identité, en réfléchissant le déplacement et l'incidence d'autrui sur la construction de soi dans le moment présent. Ces questionnements ont conduit à l'élaboration d'une installation in situ, dont la dimension fictionnelle permet de construire une narration avec cet autre qui regarde.

Mots Clés : installation, déplacement, migration, identité, temps présent, mémoire, disparition, fiction.

INTRODUCTION

Mes œuvres sont des installations réalisées à partir de traces, d'objets et d'expériences urbaines subjectivement investis. Les installations sont à chaque fois le produit d'une mise en relation entre de tels éléments. Je construis les relations qui les rapportent les uns aux autres en inventant des récits de situations que j'aurais pu vivre et dans lesquelles ils auraient joué un rôle. Aussi, mes installations donnent forme à un récit autobiographique fictif. D'un autre côté, je ne cache pas le fait que les artefacts qui composent les installations ont différentes provenances, dont ils portent les traces, que je le veuille ou non. L'usage que je fais de telles traces au moment de la construction de récits autobiographiques fictifs ne dissimulera pas leur dimension indicielle. C'est sur la base d'une telle tension entre forme fictionnelle et caractère indiciel des éléments qui entrent dans la composition de la forme fictionnelle que j'échafaude mes installations.

Je suis originaire du Chili, et j'avais commencé à exposer avant de venir faire des études de deuxième cycle à Montréal. Or, je n'ai pas pu reproduire la même procédure de travail au Québec. Quelque chose empêchait une stricte transposition de ma façon de faire, du contexte chilien au contexte montréalais. C'est cet empêchement qui a dicté, par la force des choses, ma problématique de recherche.

J'ai fait le constat que mes installations, que ce soit au Chili ou au Québec, étaient issues du travail d'une construction d'un soi dans son rapport à un autrui. Je n'ai pu faire un tel constat qu'au fil d'une série de réflexions, d'exercices et d'œuvres toutes orientées par le problème que je rencontrais, et qui avait été introduit par mon émigration du Chili vers le Québec.

C'est en décrivant les méthodes que j'ai suivies pour répondre à mes questions que j'ai pu mettre plus clairement en évidence ce qui entre en ligne de compte dans l'élaboration et la production de mes installations et ultimement celles de *Translations*, l'installation présentée dans la cadre de la maîtrise. Basées sur des expériences personnelles conduites à partir d'expérimentations de moyens divers tels que la photographie, la vidéo, l'écriture et l'enregistrement audio, pour finalement concevoir *Translations*, ma recherche a été intuitive, et mon approche, heuristique.

Le texte qui suit relate les différentes étapes de la réflexion que j'ai dû faire sur les moyens que je me donnais au Chili et sur leurs possibles transpositions dans le contexte québécois. Je relate de façon chronologique le parcours qui m'a conduit jusqu'à la conception de *Translations*. Dans le premier chapitre, je témoigne du retour réflexif, que j'ai fait à la lumière des premiers exercices que j'effectuais dans le contexte québécois, sur le travail que j'avais réalisé au Chili. Deux axes importants sont apparus : celui de la notion d'identité – qui est « je »? – et celui de la façon de re-présenter la situation d'un moment ici et maintenant, là, présent – à quoi tient la sensation de présence du soi à ce qui l'environne? Je relate dans le deuxième chapitre le travail accompli à l'horizon de ces deux axes. Travail qui me conduira à développer des motifs de l'absence, que je trouvais efficaces pour convoquer des expériences ici et maintenant, là, du moment présent, pour lui-même et non pas pour ce qui s'y passe. Ces motifs se trouveront condensés dans le motif de la « figure de soi », qui prendra forme pour *Translations*. Le chapitre trois est, quant à lui, entièrement consacré à l'émergence du projet, et aux effets escomptés de l'installation : confronter le spectateur à une mise en situation qui puisse faire sens relativement à ses propres expériences de vie.

CHAPITRE I

TERRAIN 1 : LE CHILI - OBJETS ET RÉCITS

1.1 LA PREMIÈRE ÉBAUCHE D'UNE MÉTHODE

Le quartier de Santiago que j'ai habité pendant toute mon enfance s'appelle Villa Portales et se trouve dans le secteur Ouest de la ville. Il s'agit d'un quartier populaire, densément peuplé, où vit une population qui durant la dictature, comptait de nombreux activistes opposés au régime. Ce quartier est plein de fresques qui représentaient cette opposition. Aujourd'hui, ces fresques sont comme les traces, les empreintes, les fantômes, les souvenirs d'une réalité révolue. J'ai vécu dans ce quartier les neuf premières années de ma vie. Le régime politique du Chili était encore une dictature et mon imaginaire a sans doute pris naissance dans ce contexte. Toutes sortes d'histoires circulaient alors; des histoires de famille, des histoires de mon entourage : des détenus disparus, des biens jetés dans des dépotoirs, des choses invisibles dont il ne restait que des récits, qui commencèrent à occuper une place importante dans ma mémoire.

À onze ans, j'accumulais déjà des objets trouvés. J'étais captivée par leurs formes et leurs couleurs, et je les sentais chargés d'histoire. Je trouvais ces objets dans les rebuts de mon quartier, dans les hôpitaux, dans les marchés. Certains m'avaient été donnés par des proches. En fait, j'habitais à proximité d'un terrain vague, grand comme deux terrains de football, qui était devenu un immense dépotoir où l'on jetait des résidus de toutes sortes. Après chacune de mes découvertes, je rangeais ces objets dans des valises pendant très longtemps, car je sentais que je ne pouvais pas encore me les approprier. Ce rituel de conservation m'a permis de pouvoir les réutiliser plus tard et me les approprier comme artiste. J'imaginai à partir de ces objets des histoires de ce qui m'apparaissait comme significatif en chacun d'eux. Ils prenaient alors un sens tout

à fait légitime. J'imaginai aussi des histoires en associant plusieurs objets entre eux, aussi différents soient-ils.

Cette manière de faire allait devenir mon instrument de travail en quelque sorte.

Quand j'ai commencé à faire de l'art, sans être consciente de ce que j'allais entreprendre, j'ai conçu des installations où j'utilisais des objets reconnaissables, faciles à identifier; des objets par exemple, qui peuvent rappeler des moments marquants dans l'histoire collective du peuple chilien. J'avais commencé aussi à me poser des questions à propos de l'existence intangible de certaines choses comme le passé, ou comme les expériences marquantes dans une vie.

1.2 RÉSIDU DIACHRONIQUE

En 2004, j'ai conçu *Residuo Día-crónico* (Résidu diachronique, Fig. 1), une installation présentée à la galerie Bech (BECH pour *Banco Estado de Chile*). Cette galerie, qui appartient à l'État, est située au centre de Santiago, tout près de l'actuel édifice Diego Portales. L'édifice Diego Portales a été construit en 100 jours, sous le gouvernement du président Salvador Allende, pour héberger le Centre culturel Gabriela Mistral (poétesse chilienne récipiendaire du prix Nobel de littérature en 1945). Ce lieu abritait des œuvres des plus importants artistes chiliens : Roberto Matta, Francisco Brugnoli, Juan Egenau, Marta Colvin et José Balmes, pour n'en nommer que quelques-uns. À la suite du coup d'état et de la destruction du Palais de la Moneda, il devint le siège du pouvoir de la junte militaire commandée par Augusto Pinochet. Après le retour de la démocratie en 1990, on y installa le ministère de la Défense.

Étant donné la charge historique du lieu, mon idée avait été d'établir une relation entre des objets, des images, des matériaux, trouvés, récupérés, détournés, et sans réelle valeur. Organisés ensemble, je souhaitais qu'ils rendent possible un récit visuel ayant pour cadre la situation politique et sociale qui dominait pendant la période de la dictature chilienne. Il ne s'agissait pas de représenter cette

situation, mais d'en faire une évocation qui serait l'élément déclencheur d'une saisie de la prégnance de cette réalité intangible qu'était le passé collectif chilien.

J'ai pris tout d'abord 600 soldats jouets en plastique vert, de 5 centimètres de haut, du papier millimétré semi-transparent, des lampes à l'huile, du bois et des extraits d'émissions radiophoniques diffusées pendant le coup d'état. L'armée avait pris d'assaut le Palais de la Moneda (siège de la présidence du Chili) dans lequel le président Salvador Allende trouva la mort. J'avais installé les 600 soldats jouets sur quatre étagères fixées aux murs de la salle et devant lesquels j'avais installé du papier millimétré. Les soldats étaient éclairés par des lampes à l'huile, de manière à produire des ombres chinoises sur le papier millimétré. Les extraits d'émissions radiophoniques étaient inaudibles.

L'image du soldat représentait l'abus de pouvoir et la peur, bien que le soldat de plastique se présentait aussi comme un jouet. Sa dimension enfantine évoquait la vision d'enfant que j'avais de cette période, celle d'un jeu de guerre. Pour moi, la lumière des lampes était une métaphore de la mémoire dans le temps. Les ombres projetées sur le papier millimétré formaient alors une ligne en train de se déployer le long d'une grille sans fin, comme s'il s'agissait d'une ligne du temps qui se découpe sur un fond réglé d'habitudes, de répétitions, du cours normal des choses.

Résidu diachronique m'a conduit à réfléchir la manière avec laquelle je pouvais mettre en relation les objets pour créer un fond narratif déterminé sur lequel pouvait alors se découper une autre trame narrative. Je suis arrivée à la conclusion que c'est moins les objets que des rapports construits entre eux qui réussissent à générer une atmosphère qui peut renvoyer à des souvenirs intimes. Des rapports construits entre des objets, aussi fragiles et anodins soient-ils, peuvent provoquer chez le visiteur des rencontres entre des expériences privées et des souvenirs collectifs, lesquels peuvent dès lors être possiblement partagés.

Aujourd'hui, je peux dire que, dans ce travail, mon intérêt central n'était pas le discours politique, mais mon questionnement envers la mémoire, et en particulier une mémoire qui n'est pas faite de souvenirs d'expériences vécues, comme c'est

le cas pour l'histoire du Chili, un passé que je porte en moi sans l'avoir directement vécu. Les nouvelles, les photos des disparus affichées dans les rues et pendant les manifestations ont sans doute façonné cette mémoire, qui agit maintenant sur le regard que je porte sur les choses, sur les expériences que je fais, sur les rapports de sens que je construis. Outre le thème de la mémoire, ce qui va revenir plus tard dans mon travail comme motif d'une réalité intangible, c'est la thématique de la vie de tous les jours, du quotidien, du rapport que l'on a à ce quotidien, qui est à la fois si intime et si souvent semblable au quotidien d'autrui.

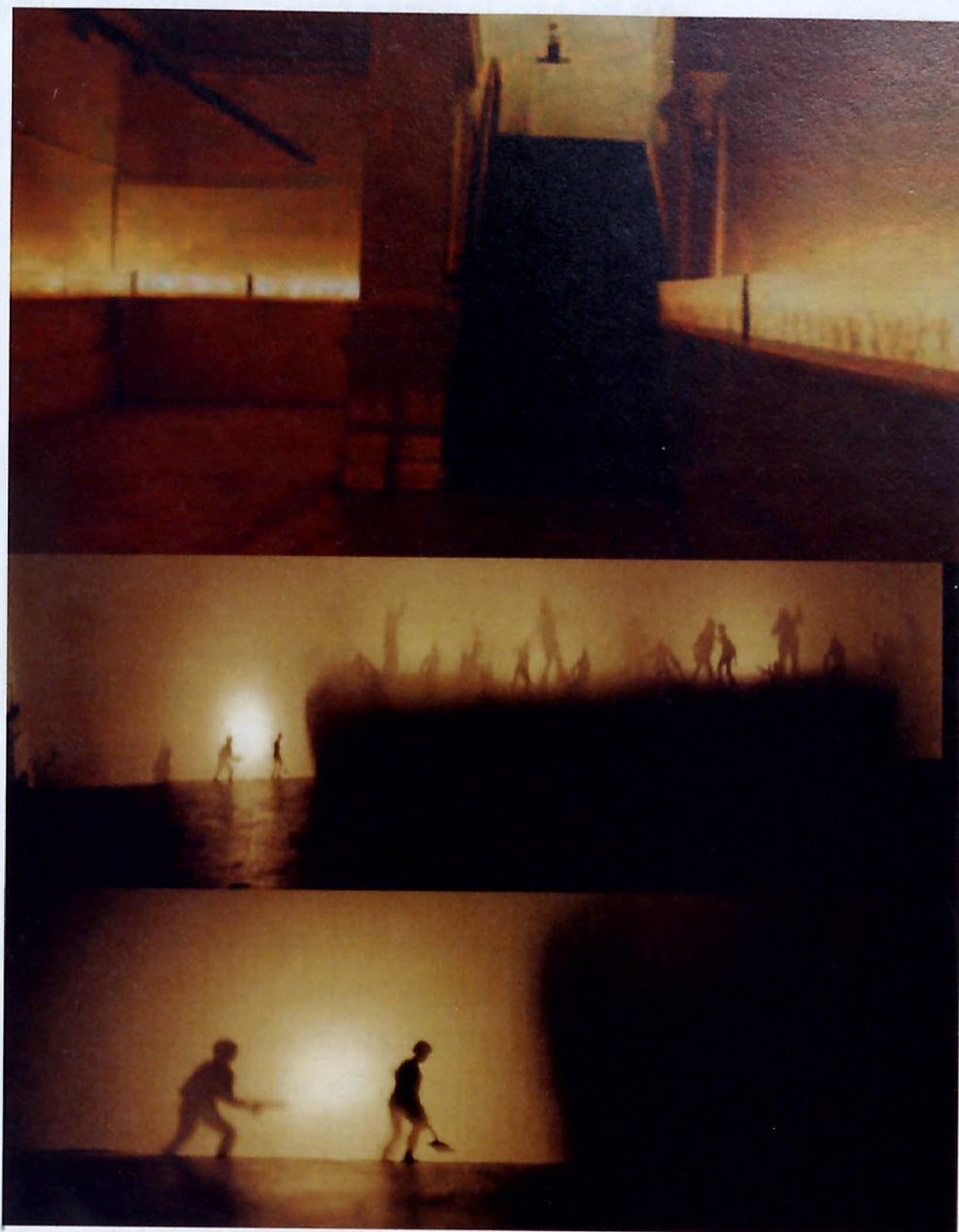


Figure 1

1.3 ESQUISSE D'UNE FIGURE GÉNÉRALISÉE DU MOI

Je développais donc cette méthode qui consistait à faire en sorte que des objets acquièrent une puissance narrative du simple fait d'être associés à d'autres objets. Beaucoup de questions surgirent. Quel type de narration sera créé en articulant ces objets ayant des provenances très variées? Et puis qu'est-ce qui pouvait bien engendrer ces récits? J'entrevois qu'en associant les possibilités narratives représentées par chaque objet, une nouvelle trame pouvait prendre forme. La relation entre les objets créerait visuellement un nouveau tissu narratif, qui allait pouvoir être articulé à son tour à un autre objet ou à un composé narratif déjà constitué. Mais une question subsistait : à qui appartenaient ces histoires, car il n'y a pas d'histoire qui ne soit pas l'histoire de quelqu'un, quand bien même s'agirait-il d'un personnage fictif?

Je ne souhaitais pas que le résultat soit du type de celui que Christian Boltanski obtient dans *Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme d'Oxford* (1973), où l'artiste réussit à évoquer l'existence d'une personne sans rien d'autre qu'une collection d'objets pouvant avoir appartenu à une même personne. Mais « personne » n'est pas quelqu'un. Tout au plus un individu-type, ici un hypothétique jeune homme provenant éventuellement d'une ville anglaise, mais plus particulièrement défini par la spécificité des composantes de la collection. Je ne souhaitais pas non plus, comme dans cette œuvre, qu'on finisse par se dire, que la mise en relation des objets entre eux est tout compte fait l'œuvre de l'artiste, et qu'ils ont été mis en relation pour y identifier, en fin de compte, l'artiste à travers son geste.

Bien sûr, je suis l'auteure de l'œuvre, mais je suis l'auteure de l'œuvre en prenant bien garde de n'être qu'un rouage dans le potentiel narratif des installations. Comment alors mettre en évidence cette place particulière que j'occupe dans le processus, pour qu'elle ne soit pas réduite à une signature? Je suis, là, bien présente, mais pas seulement comme son auteure. Comment maîtriser une telle situation?

Pour essayer de répondre à ces questions, j'ai fait un exercice pour comprendre comment je pouvais être impliquée dans l'élaboration des regroupements d'objets, d'images, de matières. J'ai étalé sur le sol tous mes objets accumulés depuis l'âge de onze ans pour les voir ensemble. De multiples liens narratifs devenaient alors possibles. Des histoires se sont mises à exister autour de certains objets, parce que j'étais capable de les attribuer à des proches de la génération de mon arrière-grand-mère, c'est-à-dire à des personnes que je n'ai jamais connues, et à propos desquelles je n'avais presque aucune information. Même si je ne savais rien d'elles, si ce n'est les quelques anecdotes que me racontait ma grand-mère, ces personnes se sont mises à valoir pour une partie de moi-même, difficile à saisir. Cette partie d'ombre ouvrait cependant des possibilités. Je sentais qu'il pouvait bien s'agir là d'un moteur de création d'histoires où on se fait une place.

C'est le type d'expérience que je voulais pour les spectateurs.

1.4 CHRONOLOGIE COMPLÉMENTAIRE

J'ai présenté l'installation intitulée *Cronología complementaria* (Chronologie complémentaire, Fig. 1.4) dans *Expecta 2004, Anatomía de una obsesión* (Anatomie d'une obsession), une exposition collective qui a eu lieu à la galerie Animal à Santiago, et qui réunissait 15 artistes : « L'idée de cette exposition était de réunir des artistes d'âges différents répartis sur trois générations, et ils devaient proposer des œuvres où le spectateur avait à s'impliquer, devait s'investir intimement pour l'œuvre acquiert un sens. » (Villareal, 2004, p.121)

Je choisis d'évoquer l'idée de la présence de trois générations d'artistes en mettant en relation des objets sans identité précise, mais appartenant pour moi à des temps différents. Un lit et une chaise en bois de style normand et du latex naturel sont les matériaux qui donnèrent à l'œuvre sa forme finale. Le processus de construction de l'œuvre s'est déroulé en plusieurs étapes :

1. Je dors dans le lit dont j'ai hérité, après la mort de celui à qui il avait appartenu.
2. Je prends l'empreinte de cet instant qui fait partie du geste quotidien qu'est dormir, instant qui se fixe dans le moule négatif en plâtre.
3. Le modèle original n'est reproduit qu'une seule fois en latex naturel, en plusieurs couches, de manière à obtenir la même épaisseur et le même aspect que la peau.
4. Le moule négatif de l'original est ensuite détruit pour empêcher toute autre reproduction.

Le geste de dormir et celui de prendre l'empreinte que j'ai laissée dans le lit m'a permis d'établir un lien entre trois temps différents, un passé révolu figuré par le lit, un instant présent figuré par le temps passé à dormir dans ce lit, et la coalescence de ces deux temporalités figurée par le moulage. De plus, l'œuvre expose un corps absent, et anonyme; mais un anonymat qui est inconcevable sans que je sois partie prenante, moi, mon histoire, mon passé, ma filiation, dans l'échafaudage de l'œuvre. Et puis, toutes ces couches d'histoire rendent la temporalité de l'œuvre ambiguë, prête à être associée à la complexité de celle du spectateur.

Cette installation trouve un écho dans *My bed*, une installation de Tracy Emin. L'artiste y présente le lit comme expérience personnelle, en référence directe avec son autobiographie. Emin prend la réalité pour la présenter comme telle en passant par la fiction, entre une confession biographique et une mise en scène faisant ressortir des moments intimes que tout le monde a vécus. En ce qui me concerne, ma *Chronologie complémentaire*, comme l'indique son titre, vient mettre en évidence, au moyen du croisement de matériaux, l'absence du corps dans un moment précis et le récit temporel de la vie de quelqu'un qui en découle. Ce quelqu'un est annoncé par de petits indices comme les dentelles et les plis des draps modelés dans le latex. L'œuvre se transforme ainsi en une seconde peau, une seconde occasion d'exister et de se montrer.



Figure 2

1.5 APPROXIMATIONS NÉCESSAIRES OU TARD LE DIMANCHE

Pour clore ce chapitre, je dirai quelques mots sur un détail de *Aproximaciones necesarias o tarde día domingo* (Approximations nécessaires ou tard le dimanche, Fig. 3), une installation que j'ai présentée au 24^e Symposium international de Baie Saint-Paul (Québec, Canada) en 2006. Dans cette installation, j'ai inclus pour la première fois une image de moi. Et c'est depuis cette installation que je suis, jusqu'à présent du moins, explicitement partie prenante des matériaux qui entrent

dans la composition de mes œuvres, sans toutefois que l'on puisse réduire cette présence à du matériau autobiographique.

Le détail dont je veux parler est une photographie encadrée d'un passe-partout qui date des années cinquante. L'ensemble ne fait que 20 cm de haut par 15cm de large. La photo est un portrait de moi que j'ai entièrement recouvert d'un point de couture fait à la main. J'ai caché l'indice le plus reconnaissable d'une personne annulant ainsi toute possibilité d'identification. Aucun autre élément n'indique dans l'installation de qui il peut s'agir. On peut juste reconnaître le corps ou la silhouette d'une jeune fille. Dans l'installation, cette image se trouve dans la pénombre, ce qui provoque une extrême sensation d'inquiétude. Et en même temps, c'est aussi le lieu dans l'installation, qui appelle un nom propre, qui appelle le nom d'une personne, et d'une personne réelle, puisqu'il s'agit d'une photographie. Cette personne, c'est moi, moi sans visage, autant dire sans les attributs de l'identité.

Je venais d'arriver au Québec pour faire une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), et bien que pour cette installation, j'ai continué à travailler suivant les mêmes méthodes employées au Chili, quelque chose avait changé, dont je vais traiter dans le deuxième chapitre.



Figure 3

CHAPITRE II

TERRAIN 2 : LE QUÉBEC - DÉPLACEMENT, IDENTITÉ ET ABSENCE

Passer de Santiago à Montréal, ce n'est pas seulement passer d'un pays à un autre. Ça implique d'autres déplacements que géographiques. Le premier suppose le passage d'une langue à une autre. Ma langue maternelle est l'espagnol et je ne maîtrise pas parfaitement le français, ce qui rendait difficile l'expression de ma pensée. J'ai souvent dû passer par la traduction pour me faire comprendre. Même là, les mots traduits ne peuvent que « ressembler » tout au plus à ce que l'on veut dire.

Il n'y a pas que la langue qui change quand on change de pays. Il y a des changements plus difficiles à reconnaître qui s'imposent. C'est tout un ensemble qui est substantiellement différent, tant sur le plan historique et géographique que social et économique. Si je ne peux pas dire exactement ce qui a changé à ces niveaux, j'ai pu par contre en constater l'écho dans mon travail. À Montréal, j'ai commencé par être sensible à ces changements, sans pouvoir nécessairement les identifier. J'étais porté à comparer les territoires, et de nouvelles préoccupations ont commencé à m'habiter.

2.1 LA MIGRATION COMME RÉINSCRIPTION DANS UN NOUVEAU SYSTÈME DE FONCTIONNEMENT

Le déplacé n'est jamais à sa place [...] le déplacement est un mouvement migratoire par lequel on s'émancipe de son origine ou de son identité première, dans une sorte de traduction ou de translation de soi en un autre (Ouellet, 2005, p.11-19).

J'affronte un nouveau territoire. Mon histoire disparaît dans le blanc du paysage. Je sens que mon visage est froid et engourdi. La rue, les gens et la langue me sont étrangers. Je me sens hors de moi-même, je ne suis que spectatrice des lieux (Extrait de journal intime, 6 décembre 2007).

La migration a produit chez moi la sensation d'être dépossédée, je ressentais une absence, comme si j'étais sensible à quelque chose qui manquait dans mon nouvel environnement. J'habitais un autre territoire non pas tant parce que j'avais changé de pays, mais parce que dans mon nouvel environnement, il y avait un vide. Cette situation m'imposait un point de vue particulier sur la réalité, comme un point de vue double sur les choses et les lieux que j'avais vus avant et que je voyais maintenant. Et j'incarnais ces deux points de vue en un seul. Je dirais après-coup que c'est la charge historique avec laquelle je saisisais la réalité avant mon arrivée à Montréal, qui semblait disparaître, ou plus exactement qui perdait en efficacité pour comprendre ce que je voyais. Cette partie de moi tendait à s'évanouir.

Je me suis demandé si en procédant de la même façon que pour mes travaux antérieurs, je pouvais réanimer des souvenirs et des expériences passées pour éviter qu'ils ne disparaissent, et avec eux, une partie de mon identité. Aussi, j'ai tenté dans un premier temps de répéter le même geste qui consistait à recueillir des objets dans la rue, qui allaient me servir à produire des récits visuels nécessairement alimentés par mon passé, par mon histoire, par celle que j'étais. Cela s'avéra inutile. Chaque fois que je trouvais un objet, je me rendais compte que la collection que j'allais constituer n'aurait jamais le même sens qu'auparavant. Mes rencontres avec les objets appartenaient à un contexte, où mes origines n'avaient pas leur place. Ou alors, la collection allait être teintée d'une sorte de nostalgie, ce que je ne voulais pas. Ce constat a radicalement modifié ma perception et mon regard relativement à tout ce que je trouvais dans la rue. J'étais obligée de constater qu'aucun objet n'avait de sens pour moi, rien ne correspondait en eux à une esthétique que je puisse reconnaître, et ils n'avaient pas de charge émotionnelle qui puisse m'interpeller.

Comment créer un pont entre le passé et le présent, entre le Chili et le Canada? Comment concilier ainsi deux temps? J'allais devoir élucider la question de savoir comment continuer à travailler comme avant, comme j'en avais l'habitude, mais différemment. Il fallait me plonger dans cette ville et dans sa culture, avoir un *nouveau* quotidien, composé, comme avant, de choses vécues et de choses en

train d'être vécues, les premières teintant les secondes. Pour cela, il me fallait inclure dans mon quotidien un ingrédient particulier et constant de ma vie passée, une chose ou une action qui revient, qui se répète, qui agisse comme un rituel.

J'entrepris d'énumérer les objets, les personnes, les lieux de mon entourage chilien, qui me manquaient, comme si je faisais un relevé de tout ce qui était absent de mon nouveau territoire. Sur cette liste apparurent les noms de personnes qui constituaient une partie de mon histoire personnelle. Ce sont ces noms que je retins. Comment allais-je pouvoir travailler à partir de cette liste? Je n'avais que des souvenirs de ces gens. Comment malgré tout les rendre présents? À défaut de trouver quelque chose pour signifier leur présence, je n'avais que leurs noms.

Ne trouvant rien d'autre, je dus recommencer mes recherches à zéro. Il y avait moi, mes souvenirs, et la ville de Montréal, imposante d'étrangeté à mes yeux. Tel était l'unique point de départ. Mais il y avait le quotidien aussi, c'est-à-dire moi tissée de passé et de présent et l'ici et maintenant de la vie de tous les jours. Et ce quotidien était en partie habité par la pratique de l'art. Pouvais-je les concilier? Pouvais-je faire de mon rapport au quotidien la matière de mon travail? Pouvais-je concilier celle que je suis, moi, mon passé qui commence au Chili, moi ici, avec ce qui a lieu ici et maintenant entre moi et ce nouveau territoire?

Pour rediriger mes recherches, je serais attentive à mon quotidien et tenterais de concilier l'avant et le maintenant de mon travail d'artiste. Mais quel quotidien pouvais-je avoir en tant qu'étrangère? De quoi était fait le quotidien de mes moments présents? "*Ce qui se passe quand rien ne se passe*" (Gianini, 1987, p.20) était la source à laquelle j'allais puiser :

Or, la rue que nous parcourons tous les jours n'est-elle pas le symbole le plus approprié? N'est-elle pas le topo privilégié du « se passer », de l'« avoir lieu » citadin? Prenons la rue comme point de référence provisoire. Cette rue par laquelle tous les jours, comme tant d'autres, je vais et je viens, et dans laquelle tous les jours à une heure précise, les journaux sont de nouveau distribués, les trottoirs balayés, les rideaux des magasins levés, les marchands ambulants installés, les ordures ramassées, etc. [...] le quotidien est justement ce qui se passe quand rien ne se passe. [...] À partir de cette simple constatation : c'est ce qui se passe quand rien ne se passe, on commence à se douter qu'il ne va pas être facile de

caractériser un phénomène si anodin. Partir en quête de la rue, en se demandant : quelle est cette vie qui coule, qui bouillonne ou qui s'arrête en elle, offre l'inconvénient de l'invisibilité propre aux choses les plus proches et les plus familières. Par le fait même que l'on compte sur elles, qu'on les a "à portée de la main", on ne les aperçoit même pas. [...] ce qui se passe est, d'une part, ce qui soudain s'installe au milieu de la vie, ce qui fait irruption en elle comme la nouveauté (qu'est-ce qui s'est passé?), et, d'autre part, ce qui coule, ce qui, parce qu'il est transitoire, ne laisse pas de traces, du moins visibles. (Gianini, 1987, p. 20)

2.2 ANONYMES

L'élaboration d'un premier exercice fut difficile, mais malgré toutes les contraintes, le fait de commencer à zéro m'a aidée à cerner la première problématique qui se présentait à moi, celle qui était directement reliée au l'idée de *moment présent* sans qu'aucun passé n'y soit inscrit, un *moment présent* et un *passé absent* articulés ensemble. Au départ, je me suis obligée à respecter certaines consignes pour la réalisation d'un premier exercice : 1) remplacer les objets par quelque chose qui ait un sens plus universel¹; 2) créer un terrain commun entre mon histoire passée et ma situation actuelle. Le premier résultat de cette nouvelle pratique que je devais entreprendre, compte tenu de ma situation, fut présenté dans le cadre de l'atelier de création I de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) en décembre 2007. L'œuvre que j'y ai présentée était une vidéo-installation intitulée *Anónimos* (Anonymes, Fig. 4). J'ai utilisé les matériaux et les supports suivants : une feuille sur laquelle étaient imprimés les noms de 71 Chiliens et Chiliennes, 71 étagères de bois peintes en blanc, de 15 cm de large par 5 cm de profondeur et 2 cm d'épaisseur, et une projection vidéo.

La première étape de mon travail consista à enregistrer de la documentation en vidéo pour pouvoir documenter mon regard, mon point de vue. L'enregistrement vidéo a cette qualité d'être instantané, immédiat, tout comme l'action de regarder.

1. C'est en passant par une expérience symbolique personnelle, peut-être imprécise, que je devrais plus tard être capable de substituer aux objets une forme qui donne accès à une expérience commune accessible à quiconque, peu importe ses origines ou sa culture.

Ce dispositif artificiel me permettait de me distancier de ce dont mon quotidien était fait, il me permettait d'en devenir une spectatrice.

En parcourant la ville de Montréal, j'ai enregistré ainsi en vidéo un répertoire de mon quotidien qui aurait pu être mon quotidien dans mon pays d'origine. L'image était projetée sur trois murs, lesquels étaient disposés en forme de réceptacle habitable. L'image projetée était la vue que j'avais de la fenêtre de ma chambre. Je l'ai choisie, parce qu'elle ressemblait à une image de mon passé, la vue que j'avais de chez moi dans mon enfance. Dans les deux cas, les deux points de vue venaient avec un sentiment d'appartenance au lieu. En rapprochant les deux images, l'image d'une vue réelle et l'image d'un souvenir, je nommais ce qui se mettait à valoir comme étant absent dans le temps présent de l'ici et maintenant d'un acte banal, regarder par la fenêtre de sa chambre. Je reproduisais ce que j'avais vu, et dans ce que j'avais reproduit de ce que j'avais vu, je retenais ce qui m'avait rappelé un sentiment passé d'appartenance fort à un lieu. Mais cela demeurait une expérience personnelle impartageable.

Sur les trois murs étaient installées 71 étagères vides produisant un effet de grille. L'ensemble pouvait rappeler les monuments commémoratifs de disparus. L'effet de grille faisait que chacun des éléments restaient liés les uns aux autres et avec la totalité des éléments impliqués. Dans mes travaux précédents, j'aurais placé des objets (dans la grille) au lieu des étagères vides; ici je les avais substitués par une liste de noms. Il s'agissait de la liste de personnes de mon entourage immédiat au Chili. Ces personnes étaient présentes dans l'installation par leur nom. Mais dans les faits, elles étaient absentes. Elles étaient présentes comme on peut rendre présent à l'esprit une personne simplement en nommant son nom. Ainsi, même si les noms de ces personnes n'étaient pas significatifs pour les visiteurs, parce qu'il s'agissait de noms propres, ils conservent le pouvoir de tout nom propre d'évoquer une personne, et ainsi de la rendre un tant soit peu présente. Si l'expérience du croisement entre absence et présence dans l'image projetée pouvait rester impartageable, l'expérience d'un croisement semblable entre absence et présence dans les noms propres pouvait s'avérer plus partageable, parce que l'expérience de l'identité est une expérience humaine

universelle. Jean-Paul Sartre a écrit à ce propos : « la nomination est un acte métaphysique d'une valeur absolue »².

La trace, la mémoire et l'identité ont été les concepts clés du développement de mes réflexions antérieures. Je travaillais alors avec des objets et des images que j'associais entre eux, pour qu'ils permettent aux spectateurs d'évoquer des récits collectifs ou des récits inspirés de leurs vies personnelles. Mais ces objets et ces images, je les associais en faisant référence à ma propre vie, aux expériences qui la constituaient : des souvenirs, des sensations, des sentiments, des personnes, des paysages. Cette vie qui était la mienne, alors, alimentait ma production, et le travail artistique consistait à permettre aux spectateurs de ranimer ce dont leur propre vie était faite, et que nous avions en commun : un pays, une culture, une histoire, un quotidien. Pour cela, j'élaborais ce que j'ai appelé dans le premier chapitre des récits visuels.

À Montréal, ce commun n'existait plus. Quelle forme je devais alors trouver pour rendre possible une narration au moment de la production de l'œuvre dans un premier temps et à celui de sa réception dans un deuxième temps? Même si j'avais l'intention de donner un sens plus universel à mon travail, les associations que je créais étaient directement liées à ma vie intime et à des souvenirs impartageables avec autrui, parce que nous n'avions pas en commun, la sonorité d'une langue, la topographie d'un pays, des événements historiques marquants, un paysage, un quotidien, et plus encore.

La vidéo-installation *Anónimos*, me permit de trouver une manière de m'identifier à un lieu en passant par mes propres expériences, et delà peut-être pouvais-je commencer à envisager la possibilité de reformuler la catégorie de *lieu* et les croisements identitaires entre moi, avec mon passé et mon présent, et autrui, avec son passé et son présent.

2. « la nomination est un acte métaphysique d'une valeur absolue » Jean-Paul Sartre, cité dans le dictionnaire le petit Robert, Paris 2004.

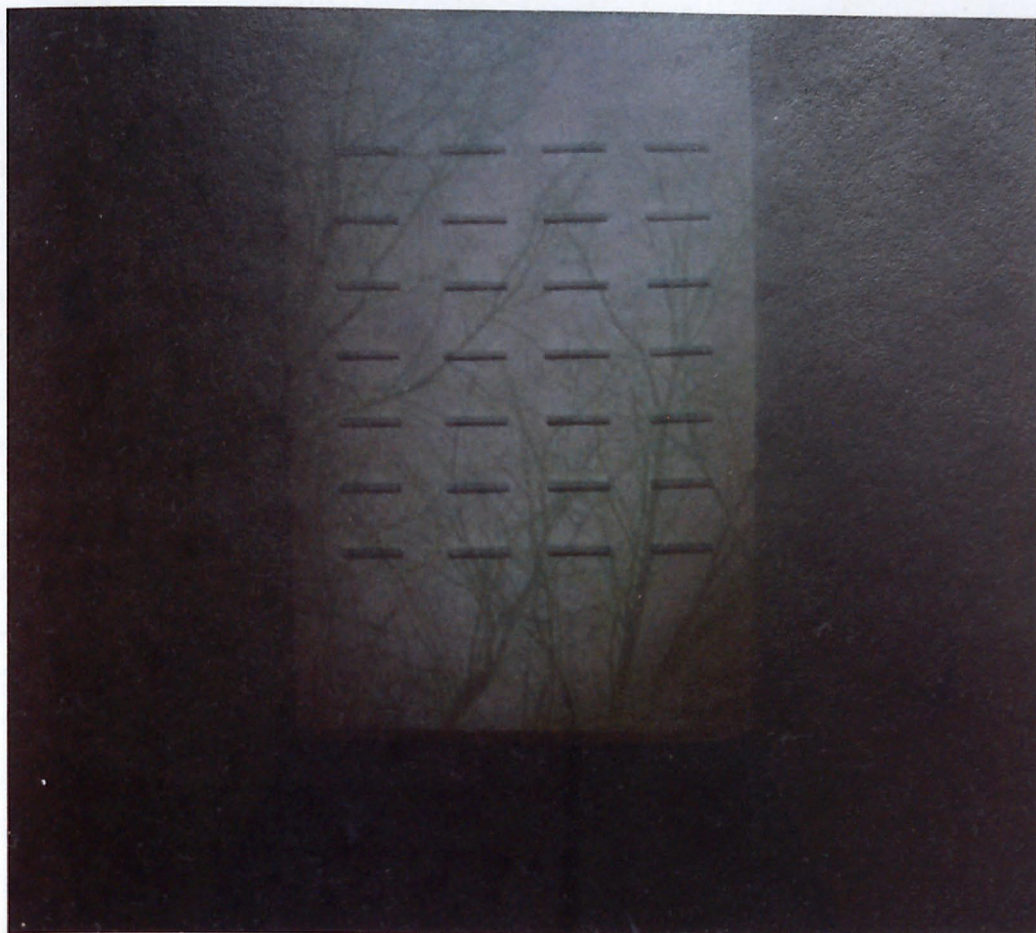


Figure 4

2.3 IMAGE-TEXTE

Je me suis intéressée spontanément au quotidien partagé et partageable d'autrui, à la routine de tous et chacun, non pas pour pouvoir m'y intégrer, mais pour pouvoir trouver des associations possibles avec le quotidien tel que je le vivais moi-même. À ce moment-là, j'ai commencé à comprendre et à essayer d'intégrer à mes recherches la réflexion de Pierre Ouellet, citée en exergue du point 2.1, selon laquelle la notion d'immigration est *la traduction ou la translation de soi en*

un autre.

La traduction de ma personne devait reformuler, traduire des opérations plastiques pour qu'elles soient comprises et qu'elles aient une logique dans ce nouveau contexte, s'ajustant à un lieu et à un temps précis.

Cela a occasionné un exercice d'atelier, pour lequel j'ai utilisé la photo et l'écrit comme deux moyens d'illustrer des instants précis où je me sentais particulièrement présente et attentive à mon environnement sans qu'il y ait de raisons immédiates à l'être. J'ai documenté de ces instants tout à fait ordinaires et je les ai accompagnés de quelques mots qui me venaient à l'esprit sur le moment.

Ces textes n'étaient pas nécessairement reliés explicitement à ce que montrait la photographie. Ils étaient plutôt reliés à des sensations ou à des fictions que l'image me suggérait. La part de moi qui photographiait n'était pas la même que celle qui écrivait, comme si quelqu'un avait pris des photographies et que quelqu'un d'autre avait écrit quelques mots à partir de ces photographies, sans que ces deux personnes se connaissent. Mais en même temps, l'image et le texte ensemble pouvaient avoir l'air d'un relevé autobiographie ou d'un fragment de journal intime.

Pour rendre possible cette division en moi, je photographiais des situations dont je n'étais pas l'auteur. Elles se trouvaient là, dans la rue. Quelqu'un laisse ses traces dans la ville, je les prends, comme auparavant les objets que je récupérais, et puis je les inscris dans un contexte, mais dans ce que j'ai pris, il y a la présence d'autrui. Mais contrairement au Chili, cette fois le moi qui trouve des objets, n'est pas tout à fait moi, c'est un moi construit, délimité par l'impératif que je me donne d'être sensible à l'ancrage ici et maintenant que quiconque aurait avec le lieu où je me trouve, comme lorsque j'étais en train de regarder par la fenêtre de ma chambre : qui ne se sent pas partie intégrante du lieu dans une telle situation? Il s'agissait pour moi d'être sensible à l'expérience d'être ici et maintenant, là, présente dans le lieu, mais comme si j'étais en train d'observer *quelqu'un d'autre* en train d'être sensible à l'expérience d'être ici et maintenant, là, présent dans le lieu.

Un personnage a commencé ainsi à se construire : un moi qui n'est pas moi, un moi qui agit comme intermédiaire, un moi qui a en fait le même statut que je donnais aux objets dans mon travail passé, c'est-à-dire un objet dont la valeur tient au fait qu'il devient le support pour une narration.

Les documents avaient finalement pris la forme de fiches sur lesquelles était collée une photographie sous laquelle il y avait un texte écrit à la main (fig. 5). J'ai accumulé ainsi 150 fiches. Cet exercice m'a permis d'intégrer mon expérience personnelle de la migration dans ma démarche artistique sans faire de la dimension autobiographique le sujet de mon propos. L'autobiographique n'est qu'un moyen dans mon travail. Dans le livre d'artiste *L'Album photographique de Christian Boltanski* (1948-1956) (fig. 6) publié en 1972, Christian Boltanski présente des images accompagnées de textes. Les images sont des photographies de Boltanski adulte, et les textes sont de courtes descriptions de photos d'un enfant prises entre la quatrième et la douzième année de celui-ci. On voit la photographie d'un adulte. On reconnaît Boltanski, et sous les photos, on lit une phrase qui décrit en quelques mots une hypothétique photographie d'un enfant. Cette photographie, si elle existe, pourrait être celle de Boltanski enfant. Ce n'est pas le cas. Dans cet *album*, Boltanski met en parallèle le temps passé de l'enfance d'une autre personne que lui avec le temps présent de l'adulte qu'est Boltanski en 1972. Un écart se creuse entre l'image et le texte. Un écart propice à la réflexion, propice au questionnement, sur le temps, le souvenir, la photographie, l'archive, la disparition, la perte. Dans l'exercice texte-image que j'ai fait, je m'appropriais aussi des traces, celles d'autres personnes rencontrées à Montréal. J'incorporais des textes qui traitent de récits faits par moi, réels ou fictifs. Un écart s'instaurait, propice à un investissement subjectif de même nature que celui que je faisais quand je relevais ces instants où il me semblait que j'étais plus que jamais ici et maintenant, là, présente dans le lieu, de la même manière que pouvait être aussi présentes en moi ces récits que je construisais. Je pense que dans chacune des deux démarches, la position de l'artiste établit une distance par rapport à ce que nous sommes vraiment, mais pas avec la même visée.

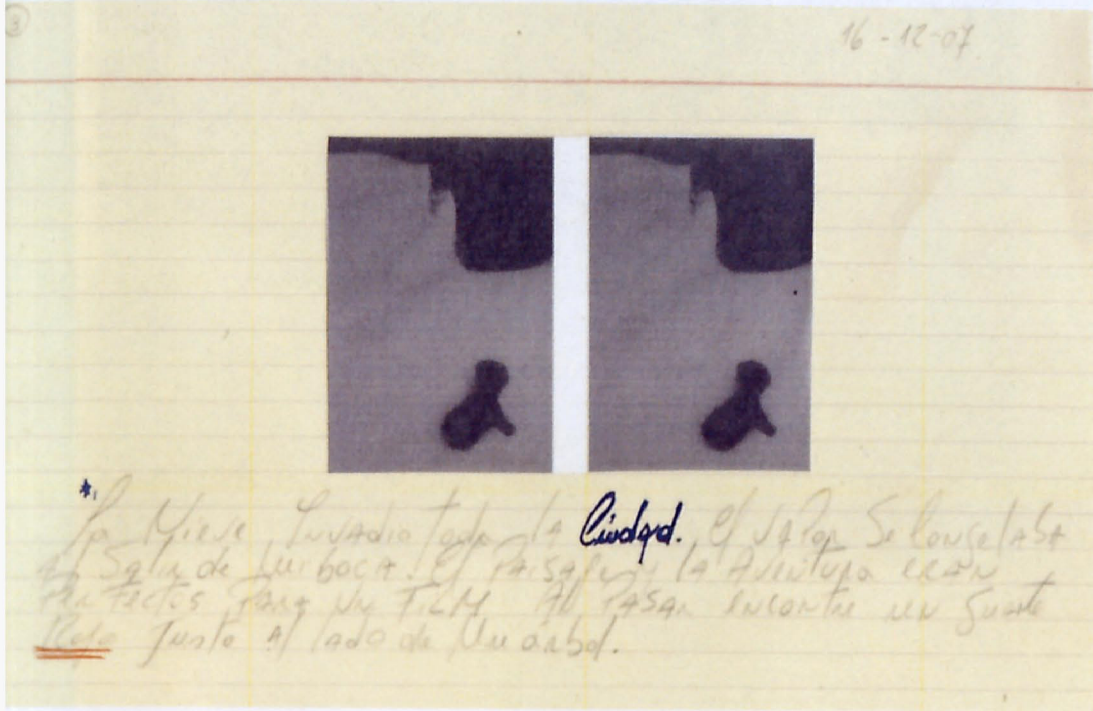
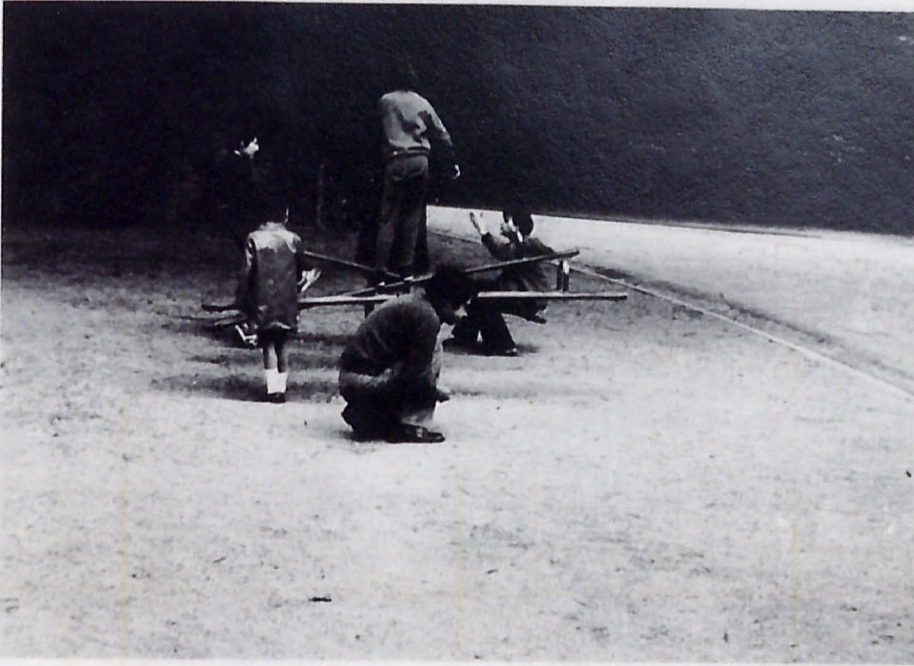


Figure 5

Traduction du texte de cette fiche : La neige a envahi toute la ville. La vapeur gèle en sortant de ma bouche. Le paysage et l'aventure sont parfaits. En passant, j'ai trouvé un objet rouge à côté d'un arbre, le même que j'ai perdu il y a plusieurs années dans la neige.



I

Cette photographie a été prise en 1948, j'avais 4 ans et ma mère m'amenait chaque après-midi au parc Montsoursis. J'adorais me rouler dans la poussière.

This photo was taken in 1948. I was 4 years old and my mother used to take me to the Parc Montsoursis every afternoon. I loved to roll around in the dirt.

Diese Photographie wurde 1948 aufgenommen. Ich war 4 Jahre alt und meine Mutter ging jeden Nachmittag mit mir in den Parc Montsoursis. Am liebsten wälzte ich mich im Staub.

2.4 A(P)PELE

La différence qu'il y a entre la démarche de Christian Boltanski et la mienne peut peut-être mieux se saisir dans une intervention que j'ai documenté en vidéo, dont le résultat a fait l'objet d'une présentation dans le cadre d'un séminaire de création de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Cette intervention s'inscrit dans le prolongement de l'accumulation des 150 fiches dont je viens de parler. Cette fois-ci cependant, la prise de vue était vidéographique et non pas photographique, et le relevé de la trace de la présence d'un moi dans un lieu fut faite en même temps que la trace s'inscrivait dans le lieu. Et c'était moi-même qui faisais cette trace.

Le plan de la prise de vue vidéographique était fixe. Il captait l'image d'une personne affrontant un lieu – un petit parc qui se trouvait face au premier appartement que j'ai habité à Montréal à l'angle des rues Rachel et Bordeaux. La vidéo est d'une durée de huit minutes. On y voit en plan fixe un petit parc au crépuscule où il y a un banc public. Il neige. Une personne entre dans le plan par le bas de l'image. On la voit de dos, rien ne permet de l'identifier. Elle est en train de se frayer un chemin dans la neige pour atteindre le banc. Le geste dessine un tracé dans la neige, mais il inscrit en même temps la personne qui pose le geste dans l'espace où ce geste est posé. Au fur et à mesure que progresse l'action, on voit se refléter l'éclairage artificiel provenant d'un édifice situé à proximité, lequel rebondit sur la blancheur de la neige, donnant à l'image une teinte rougeoyante. Arrivée au banc, la personne se retourne pour s'y asseoir. On voit alors que son visage est entièrement couvert d'un masque blanc en tissu, qui empêche de voir de qui il s'agit. De plus, ce détail substitue à la facture documentaire de la vidéo la facture d'une possible intrigue n'excluant pas une dimension fictionnelle.

J'ai intitulé ce travail (*Ap)pele* (Poblete 2008), il en reste un enregistrement vidéo d'une durée de 8 minutes. Le but n'était pas de faire une vidéographie. La vidéographie cependant documente un dispositif qui aura permis à une personne – le personnage de la vidéo – de se voir en train d'être captée par une caméra, alors

qu'il était en train de s'inscrire dans un lieu, dans un espace, dans une ville, dans un environnement, en train d'être là à constituer un ici et maintenant, là, qui arrime un moi anonyme à un espace auquel il est confronté. En ce sens, à la différence de l'exercice *Image-texte* mentionné précédemment, *A(p)pele* transcende la seule dimension descriptive à quoi je destinais l'enregistrement dans les images-textes, dans la mesure où *A(p)pele* peut être aussi perçue comme une allégorie de ma démarche artistique: une figure de soi, créée en captant une expérience qui est mienne, pouvant ouvrir sur un espace fictionnel pour le spectateur, mais un espace fictionnel tel, que ce seront ses expériences personnelles qui seront sollicitées pour pouvoir se l'approprier. Cet espace – espace de l'œuvre – devrait agir sur le spectateur, comme lorsqu'on se trouve dans la rue, et que, le seul fait qu'on se trouve dans la rue conditionne le corps pour qu'il s'intègre physiquement et psychologiquement à la ville. C'est ce type de conditionnement que je peux avoir en commun avec autrui, un partage qui se ne situe pas au registre des mots, mais à celui de l'expérience.

Je reviens brièvement ici sur l'installation *Aproximaciones necesarias o tarde día domingo*, décrite au point 1.5 du chapitre précédent. Tout comme dans ce travail, l'apparition et la disparition de l'auteur sont présentes dans l'œuvre, annulant la présentation d'une identité déterminée. En ce sens, mon travail se distingue de celui de Christian Boltanski.

Je suis impliquée de l'intérieur en tant qu'objet d'une action, et non pas comme la représentante d'une vie particulière. Si je suis présente dans mes œuvres, c'est en tant qu'auteure d'une forme narrative sans contenu déterminé. Cette forme narrative, je l'obtiens la plupart du temps au moyen d'une mise en abyme du regard : j'agis; j'observe l'action en la captant, soit avec le recul de la réflexion, soit en la photographiant ou en la filmant; je donne à entendre, à voir, cette captation de manière telle, qu'il semblera que l'auteur de l'action n'est pas nécessairement moi, mais peut-être un personnage, comme le "je" du narrateur dans les romans écrits au "je". En cela, les objets, photos ou vidéos dans mes œuvres se distinguent des objets, photos ou vidéos qui documentent des actions, des œuvres éphémères ou des performances.

Depuis que je suis arrivée à Montréal, ce que je fais et que je documente fait partie d'un procédé dont je peux dire après-coup, qu'il m'aura servi à saisir dans la personne que j'observe – moi en l'occurrence – un personnage faisant figure d'un moi généralisé. Ce personnage, figure du moi, se sera substitué aux objets qu'auparavant je récupérais comme matériau de base pour l'élaboration de récits visuels. De la même manière qu'un objet devenait pour moi le support d'un récit, tout ce que je reconnaissais comme ayant participé à l'émergence de ce personnage sera devenu un véhicule possible d'histoires partageables dans la mesure où il s'offre comme un espace fictionnel, parce que, selon la définition que Jean-Émile Verdier donnait de ce qu'il nommait « la figure de soi comme forme fictionnelle » dans le Séminaire *Art, identité et subjectivité. La figure de soi, la subjectivité comme forme fictionnelle* (2008), ce personnage ouvrirait sur une situation où on semble « revivre une expérience qu'en fin de compte on n'aura jamais vécue » (Verdier, 2008). La construction de ce personnage, ce moi qui n'est pas moi, agirait comme procédé fictionnel en quelque sorte.

2.5 LE MOTIF DE L'EFFACEMENT ET L'ENGENDREMENT DE SYSTÈMES VIDÉES

À cette étape, le motif de la figure du moi me permettait de répondre à beaucoup de mes questions pour ce qui est de l'élaboration d'une œuvre dans le contexte de ma nouvelle situation: faire de l'art au Québec étant donné l'inefficacité du procédé que j'employais au Chili. Aux objets, je pouvais substituer les multiples possibilités que m'offrait désormais le motif de figure du moi. Et aux formes narratives que j'élaborais à partir des objets récupérés (*Residuo Día-crónico, Cronología complementaria*), je substituais des formes narratives relatives à la présence ici et maintenant, là d'un moi dans son environnement (les *Images-textes, A(p)pels*), *Anonimos* et *Aproximaciones necesarias o tarde día domingo* étant de mon point de vue des œuvres de transition).

Une question subsistait : comment maîtriser dans l'élaboration de l'œuvre, ce que j'ai appelé à propos de mes œuvres passées, le récit visuel?

C'est un accident de parcours qui m'apporta un élément de réponse. Dans les images-textes, je cherchais un moyen de saisir et transmettre des expériences du moi dans l'ici et maintenant d'une pure présence dans un lieu, à une situation, à un environnement. Je décidais de poursuivre dans cette direction, mais cette fois le relevé ne serait pas photographique. Les documents seraient sonores. J'ai utilisé un dictaphone pour enregistrer des moments du quotidien : des commentaires sur ce que j'observais dans la rue, mes conversations et celles des autres, des sons, etc. Je captais dans l'enregistrement audio des lieux qui nous étaient communs, aux autres et à moi. Il me semblait que ce type de traces était encore plus fidèle du moment présent que la photographie. En effet, il y a dans les voix, non seulement ce qu'elles disent, mais aussi quelque chose d'indéfinissable qui témoigne de la richesse, de la spontanéité et de l'authenticité du rapport de celui ou celle qui parle avec le contexte dans lequel il ou elle parle. De plus, des archives sonores permettent de conserver à travers les voix enregistrées cet instant où le moi est là, présent à son environnement, et ce, malgré que cet instant soit tout ce qu'il y a de plus immatériel.

J'ai réalisé ainsi 235 enregistrements. Je les ai identifiés selon ce qui les distinguait, et j'ai commencé à les transcrire pour avoir un matériau de base plus tangible. J'ai associé, de façon aléatoire, des images de mon répertoire de photos aux transcriptions. Je faisais les transcriptions sur un papier journal ligné (chaque feuille était divisée en deux parties: un espace blanc et un autre dédié à la transcription). Ce type de papier ligné est utilisé dans l'apprentissage de l'écriture, comme celui qu'on trouve dans les cahiers d'écolier. J'ai transcrit ainsi 79 enregistrements. Seulement, j'ai fait une fausse manœuvre et j'ai effacé sans le vouloir les 235 enregistrements que contenait mon magnétophone. À la suite de cet incident, j'ai décidé d'effacer, en ordre décroissant, les 79 transcriptions que j'avais déjà faites (fig. 7 et 8). Je produisais ainsi des motifs d'effacement, et fis le constat que ce motif pouvait être la clé d'un dispositif utile dans mon travail : le motif d'effacement serait peut-être propice à convoquer la mémoire sans qu'il y ait

pourtant de souvenirs en jeu, le dispositif en question étant une sorte de système mettant en branle la remémoration, mais à vide.

J'ai alors été attentive à des motifs qui avaient cette caractéristique d'évoquer, à vide, le temps, comme les dates ou les calendriers. Je m'attardais plus particulièrement à la notion de date. La date est un système de notation vide prêt à l'emploi en quelque sorte. Nous l'utilisons pour marquer des moments précis et nous situer chronologiquement par rapport à eux. Et elles peuvent prendre des significations très profondes dans notre propre existence. L'artiste japonais On Kawara travaille avec ce système d'écriture du temps. Dans son projet en cours *Date series*, On Kawara utilise comme support une toile au fond monochrome, sur laquelle il inscrit la date du jour où il fabrique le tableau, qu'il s'impose de terminer en une journée au plus. Il utilise un lettrage froid, sans connotation directe. De plus, il écrit la date selon les conventions et la langue du pays où il se trouve. On Kawara porte le caractère abstrait de la datation à son extrême limite. Il met en évidence dans son œuvre le passage du temps, le fait que le temps existe, mais il réfère à la dimension impersonnelle du temps. Si le système de datation a quelque chose d'immatériel et d'impersonnel, nous attribuons à certaines dates des significations quelquefois très profondes.

C'est ce double rapport au moi de la date qui m'a intéressé dans un exercice d'atelier tenté au mois de mars 2009 (Fig.9), en vue d'un projet encore inachevé. J'ai utilisé comme matériau le papier peint, parce qu'il rappelle l'idée d'habiter, celle de résider en un lieu, d'être ici, maintenant, dans un espace de vie. L'espace domestique est sans doute le lieu par lequel je commence à me définir comme moi en rapport avec un environnement. Une référence à l'action d'être là en train d'habiter un lieu me paraissait être un déclencheur efficace pour commencer à limiter le type d'expérience que le spectateur va rencontrer. J'ai disposé sur le papier un lettrage en relief formant des dates, que j'ai ensuite recouvert du même papier peint. Ainsi, les dates se confondraient avec la surface de papier, si ce n'était par l'épaisseur du lettrage. Des dates tendent à disparaître dans les motifs d'un papier peint. Elles tendent à disparaître dans des motifs qui auraient pu être conçus au XIX^e siècle. Cette présence du passé dans les motifs du papier peint en

train de participer à l'effacement de la présence effective d'une écriture en relief me permet d'obtenir une dynamique de type dialectique entre présence et absence, entre insistance (d'un passé dans le motif du papier peint) et effacement (de l'ici et maintenant là d'un lettrage). Et comme ce sont des dates qui sont au cœur de cette dynamique, je crois avoir obtenu ainsi un dispositif qui évoque le temps commémoré, la mémoire qui se souvient, mais qui fonctionne à vide.

Je trouve un écho à l'exercice du papier peint dans l'installation de l'artiste chilienne Ximena Zomosa, *Historia Ornamenta*. L'artiste revêt les murs de la salle d'exposition d'un papier peint au motif floral, sur lequel elle imprime des images en photosérigraphie évoquant l'histoire de sa famille. Elle travaille avec des éléments autobiographiques d'un univers privé et les inscrit dans l'espace de l'art. Du très personnel, de l'intime, parce qu'il se trouve ainsi dans l'univers de l'art, tend à se conceptualiser en devenant non plus du très personnel, de l'intime, mais une représentation du très personnel, de l'intime. Je procède un peu à l'inverse. Je pars d'éléments relativement abstraits mais conçus depuis des expériences subjectives, d'ordre phénoménologiques le plus souvent, puis, je passe dans l'espace de l'art en construisant un dispositif qui permet chez le spectateur une résurgence de sa subjectivité. À partir d'un point de vue actuel de cet exercice du papier peint, je me suis rendu compte après avoir vu *Histoire ornamental* de Zomosa, que ce qui me motive dans mon travail n'est pas de montrer un aspect impersonnel, comme des dates, mais plutôt de passer par mes expériences pour pouvoir ensuite transposer à travers mon œuvre ce qui a conditionnée l'expérience et qui serait partageable avec le spectateur, parce qu'il serait en train d'en faire une saisie à travers l'expérience, particulière, qu'il est en train de faire de l'œuvre. Il faut pour cela, que je trouve, non pas des formes qui représenteraient mon expérience, mais des formes ouvertes, polysémiques, capables de conditionner des expériences, et qui soient en plus capables de produire chez la personne qui fait l'expérience, un retournement sur elle-même.



Figure 7

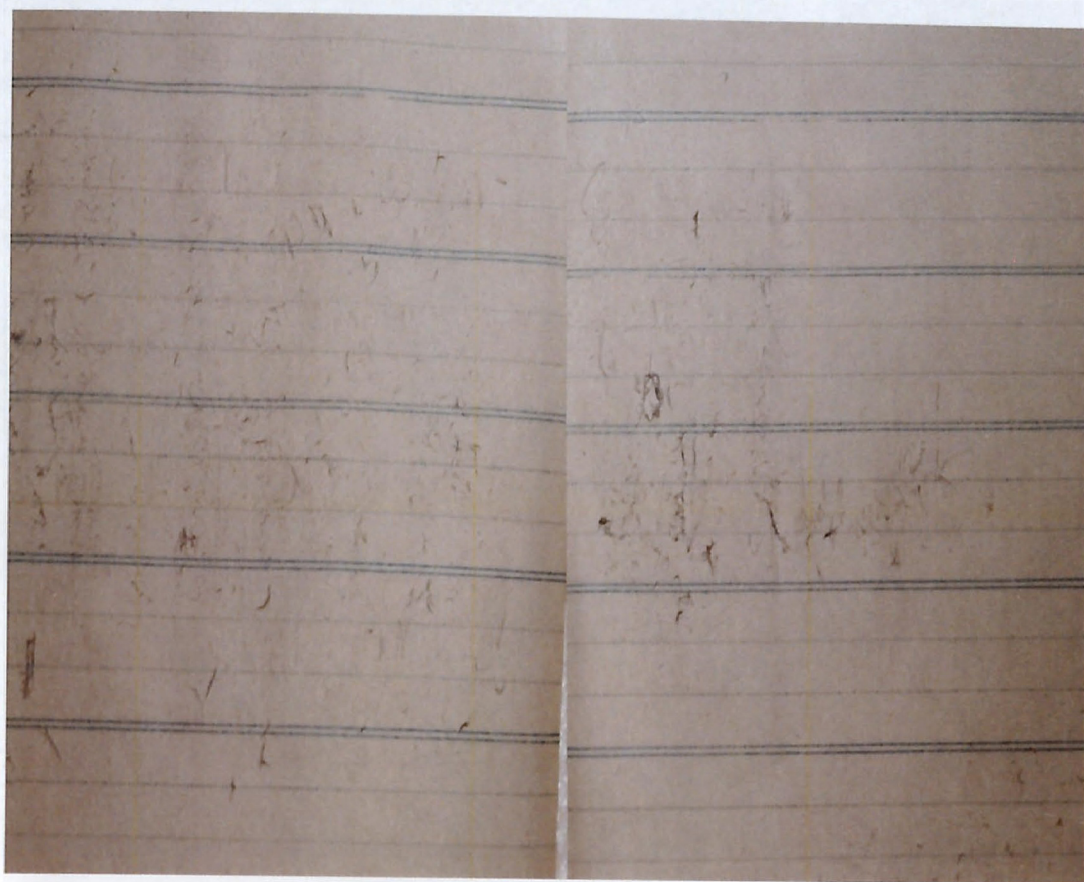


Figure 8

CHAPITRE XII

TERRAIN 3 - L'ŒUVRE - SON ÉVALUATION ET SES GRANDES LIGNES



Figure 9

CHAPITRE III

TERRAIN 3 : L'ŒUVRE - SON ESQUISSE ET SES GRANDES LIGNES

3.1 DEUX PHOTOGRAPHIES QUI S'AVÈRERONT ÊTRE L'ESQUISSE DU PROJET

J'exprime dans mes œuvres certaines sensations que j'éprouve dans le cours des choses que je vis, et que je crois ne pas être seulement des sensations circonstanciées dues à la situation particulière dans laquelle je me trouve au moment où je la ressens. J'exprime dans mes œuvres des sensations que je crois pouvoir être ressenties par autrui. Au Chili, je me suis attardée à la sensation d'être, quand elle est empreinte d'histoires. À Montréal, étant donné l'expérience de la migration, étant donné l'échec des moyens que j'utilisais au Chili, je me suis trouvée à exprimer la sensation d'être ici, maintenant, là, présente à l'instant, présente au lieu où je me trouvais, parce que c'était la sensation que je pouvais avoir en commun avec autrui, sur ce nouveau territoire qu'est le Québec.

Comme j'ai tenté de le présenter dans le précédent chapitre, pour me donner les moyens de travailler, je me suis trouvée à tenir le rôle d'un personnage représentant ce moi prenant forme dans le présent de l'ici et maintenant, là, dans l'instant et le lieu où il se trouve. Quand j'organise ensuite le matériel accumulé – photos, vidéos, écrits, enregistrements sonores –, quand je façonne les œuvres, ce personnage du moi, dont j'ai besoin à l'étape de la production, tend à devenir, à l'étape de la réception, une figure de soi pour le spectateur.

Cette façon de procéder s'est mise en place petit à petit à force d'une série d'exercices, que j'ai décrits dans le chapitre 2. Certaines situations de la vie m'ont aussi aidées à ne pas figer cette façon de procéder. Par exemple, je suis partie en France et en Suisse à la fin du printemps 2009. Je suivais une troupe de théâtre en tournée. Comment ce personnage du moi allait-il se comporter, à l'étranger?

Est-ce que j'allais vérifier que, à se trouver déplacé, comme j'en ai fait l'expérience en arrivant au Québec, le moi se réduit à être le fruit de l'expérience phénoménologique de l'instant présent dans l'ici, maintenant, là, d'un lieu, d'une situation, d'un moment, d'une rencontre, d'une discussion, où son passé, ses souvenirs, sa culture, tendent à disparaître, comme j'en avais fait l'épreuve dans *Aproximaciones necesarias o tarde día domingo Anónimos*, (Ap)pele, les images-textes et les transcriptions des enregistrements et leur effacement?

Ce sont deux photographies que j'ai faites durant ce voyage, qui m'ont conduit à modifier cette position et qui m'ont aidée à préciser pour moi-même la dynamique que j'avais établie entre le personnage du moi avec lequel je travaillais à la production et la figure de soi qui en résultait à la réception de ce qui était produit. Je ne m'étonne pas que cette étape dans ma réflexion ait été déclenchée par l'intermédiaire du médium photographique, parce qu'en photographie, le passage de la production à la réception de l'œuvre peut être presque instantané.

La première photographie, *Emballage d'arrivée* (fig. 10), est une scène d'intérieur. On y voit une personne entièrement recouverte d'un drap blanc, il lui arrive à mi-mollet et elle le tient de l'intérieur. Elle est devant une fenêtre, d'où l'on ne discerne rien d'autre que la lumière provenant de l'extérieur. On ne sait pas si elle est tournée vers la fenêtre ou pas, jusqu'à ce qu'on porte attention à ses pieds, qui indiquent qu'elle fait face à la fenêtre. Pourtant, tout son corps semble faire face à l'objectif.

La seconde photographie, *Emballage de départ* (fig. 11) a été prise quelques jours avant mon retour au Canada. On y voit la même figure, toujours drapée de la tête aux jambes. La structure de l'image est similaire à la précédente. Le rapport de la figure au plan de la prise de vue est sensiblement le même. Par contre, il s'agit d'une scène d'extérieur. On voit le personnage surplomber une ville. Il regarde un paysage urbain à distance. La présence ici et maintenant, là, que le médium photographique est capable de rendre, et qui est figuré par ce personnage drapé, est mise à distance de cette autre présence ici et maintenant, là, de la ville. Un muret de pierre tend à accentuer cette disposition.

Ces photos me sont apparues comme une nouvelle version de *Ap(pelle)*, dont j'ai parlé au paragraphe 2.5. Là encore, j'ai tendance à les voir comme une allégorie de ma démarche artistique : je m'investis subjectivement dans des rapports phénoménologiques à des lieux, des moments, des rencontres, des discussions; je documente la situation, et je compose une œuvre à partir de ces documents.

Toutefois, ces photographies diffèrent par rapport aux essais de relevés et de transpositions que j'ai pu faire, qu'ils soient sonores, photographiques ou encore manuscrits (2.3). En effet, ces photos comportent une dimension surréelle qui n'existe pas dans les formes que j'ai données aux relevés précédents. Cette dimension surréelle émane du personnage drapé. Elle peut conduire à des connotations culturelles. Mais les deux photos sont davantage des transcriptions figurées d'une expérience phénoménologique de me sentir présente au lieu où je me trouve, mais à distance. Ce qui est la situation même du personnage du moi à partir duquel j'ai pu petit à petit me mettre au travail au Québec, vu la mise en échec des moyens que j'utilisais au Chili³.

De retour au Québec, je me suis rendu compte que ces photos pouvaient être le point de départ du projet de fin de maîtrise. J'avais le sentiment qu'elles m'apportaient des solutions quant à la conception d'une forme visuelle plus concrète, plus tangible, que celles qui ont résulté des derniers exercices réalisés. En fait, depuis mon départ du Chili, mon travail s'est relativement dématérialisé. Au Chili, j'utilisais des objets tangibles comme matériau de création. Même si je me tournais vers des objets sans grande valeur, fragiles, sans significations particulières – c'est leur association qui importait –, je pouvais les tenir entre mes mains. Maintenant, me voilà plus attirée par des états, des sensations, des effets produits par l'expérience d'un moi présent à un lieu. On comprendra alors mon utilisation de moyens tels que la photo, la vidéo, l'enregistrement sonore ou

3. Chose étrange, ces photos m'ont rappelé une photographie que j'ai toujours connue représentant une femme amérindienne du peuple Selk'nam qui vivait en Terre de feu. Elle est revêtue d'une peau ouvragée qui la recouvre entièrement jusqu'aux mollets. Comme dans *Emballage d'arrivée*, elle tourne le dos à l'objectif. Ce costume était utilisé dans le Hain, un rituel initiatique. Voir source: http://www.amb-chili.fr/lang_fr/content/cultura1024.php?index=47, Ambassade di Chile en France, site officiel. [En ligne]. (page consultée le 22 février 2010).

l'écriture pour transcrire ce qui relève d'abord d'une expérience.

Presque toutes les composantes utilisées depuis que je suis arrivée au Québec tentaient de donner corps à des sensations : être là, présente à un lieu, sentir la fragilité de cette présence aux choses, sentir des dimensions de soi disparaître, s'effacer, dans la migration, éprouver néanmoins la persistance, l'insistance, de certains souvenirs, de certaines inscriptions culturelles faisant retour dans le présent d'un quotidien nouveau – la réminiscence dans *Emballage de départ* et *Emballage d'arrivée* de l'image de cette femme amérindienne du peuple Selk'nam en serait un exemple frappant.

Par contre, avec *Emballage de départ* et *Emballage d'arrivée*, je me suis rendu compte que mon travail s'était transformé. Les photographies documentaient autrement mon propos. L'élément fictionnel, que j'obtenais auparavant en accumulant et en associant des transcriptions photographiques, vidéographiques ou manuscrites, et qui, selon moi, allait permettre au spectateur de s'investir subjectivement dans l'œuvre, cet élément fictionnel était déjà placé dans *Emballage de départ* et *Emballage d'arrivée*. Cet élément fictionnel se situait à mon avis dans le rapport ambigu que le personnage entretient avec le lieu où il se trouve; et je trouvais que l'ambiguïté de ce rapport se mettait à se rejouer dans le rapport ambigu que j'avais avec l'image, en tant qu'observatrice de la photographie cette fois. Je dirais ceci ainsi : les conditions de lisibilité de l'image évoquaient avec justesse les conditions qui ont présidé à l'expérience dans laquelle j'étais quand j'ai pensé et réalisé cette photographie. C'est comme si les photographies permettaient la « translation » de l'expérience qui a présidé à la production vers l'expérience qui préside à la réception. *Translations*, c'est ainsi que je nommerai le projet de fin de maîtrise.

La structure de l'image dans les deux photographies se présentait un peu comme l'esquisse du projet. Je savais, avant de réaliser ces photos, que le projet devait être conçu pour le CDEx (Centre de Diffusion et d'Expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM). Et même si ce n'est pas le cas, j'ai sans doute conçu en partie ces photographies en ayant à l'esprit les contraintes du

projet. Une de ces contraintes est celle du lieu d'exposition justement. Le CDEx fonctionne comme un espace d'exposition destiné aux étudiants. Cet espace est essentiellement un espace fonctionnel, sans mémoire. Les expositions se succèdent sans rapports les unes aux autres. Après chaque exposition, l'espace retrouve son état d'origine, rien ne s'y inscrit, chaque indice du passé étant soigneusement effacé. Mon rapport à ce lieu était en quelque sorte comme un rapport à un territoire avec lequel aucun lien préétabli n'existait. Comment habiter un tel lieu? Je dirais que *Emballage de départ* et *Emballage d'arrivée* ont été réalisées, à mon insu, pour répondre à cette question.



Figure 10



Figure 11

3.2 TRANSLATIONS OU LES GRANDES LIGNES DU PROJET

3.2.1 Le lieu

Le CDEx a une vitrine immense qui donne sur la rue Saint-Denis, une rue très fréquentée, et les passants peuvent voir de l'extérieur en partie ce qu'il y a à l'intérieur. Il y a donc, dans l'espace d'exposition, aux abords de la vitrine, une zone qui appartient physiquement à l'espace d'exposition, mais qui appartient visuellement à la fois à la ville et à l'espace d'exposition. Cette situation constitue nettement la caractéristique principale du CDEx. Elle est presque unique à Montréal. Même les vitrines de Article⁴ ou de La Centrale⁵, deux centres d'artistes montréalais, n'offrent pas des zones limitrophes entre espace de la ville et espace d'exposition aussi franches que celles qui existent au CDEx. La situation est en tout cas inhabituelle pour un espace d'exposition. Selon ce que Brian O'Doherty (O'Doherty, B. (2008) avait identifié sous le vocable de White Cube, pour désigner la conception moderniste de l'espace d'exposition, les murs blancs neutres ne réfèrent à rien d'autre qu'à la neutralité des lieux (comme si cela était possible). Le White Cube propose une perception concentrée et non troublée de l'œuvre d'art et possède une esthétique minimaliste qui participe à la correcte mise en scène de l'œuvre. Actuellement cette construction est de plus en plus prétentieuse. À travers sa blancheur, son silence et sa dépuración formelle, elle a acquis un air sublime semblable à un temple dédié à l'art.

Dans le CDEx, la perméabilité entre intérieur et extérieur met le spectateur dans une position ambiguë, parce que tout en se trouvant à l'intérieur dans l'espace fictionnel de l'art, il se sait vu lui, dans l'espace fictionnel de l'art, par des gens qui passent et qui sont, eux, dans l'espace contingent de la

4. Galerie Article : <http://www.articule.org> (page consultée le 21 février 2010).

5. Galerie la Centrale : <http://www.lacentrale.org>, (page consultée le 21 février 2010).

rue, de la ville, du quotidien. Du coup, il a conscience de la réalité du monde, mais il se sait en train de s'offrir en spectacle depuis l'espace fictionnel de l'art. On peut voir cette dimension du CDEx comme un inconvénient, j'y vois pour ma part un avantage pour ce que je veux faire. En effet, lorsqu'on entrera dans l'installation à laquelle je suis en train de penser pour le CDEx, on devra inévitablement établir un dialogue entre l'espace de l'art et la fiction artistique qui s'y déroule, et l'espace de la ville et la réalité contingente qui s'y déroule.

3.2.2 L'installation et les effets escomptés

Ce dialogue, possiblement dérangeant, auquel le spectateur aura à faire face en entrant dans le CDEx, sera instauré d'emblée par un élément central de l'installation. Dans la zone tampon entre espace fictionnel de l'art et espace contingent de la rue que je décrivais plus haut, il y aura une sculpture reprenant l'aspect de la figure centrale de *Emballage de départ* et *Emballage d'arrivée* – elle sera en plâtre, le drap sera un vrai drap. Il y aura aussi des phrases en relief sur les murs de la salle. Il y aura de plus un tube fluorescent et le son amplifié de cette source lumineuse⁶.

Pour confectionner la sculpture, je me suis servie de l'empreinte de mon propre corps, à partir de laquelle j'ai tiré un positif en plâtre, ce qui m'a permis de faire une copie fidèle de ma physionomie. Le fait qu'il y ait le moulage d'un corps dans l'installation, et qui plus est de mon corps, éveillera peut-être l'idée – idée dans le sens de sensation diffuse – d'un corps ayant été prisonnier d'un moule. Je crois que, qui que nous soyons, notre corps sait d'un savoir très diffus ce que peut signifier avoir été

6. Sophie Bélair-Clément, ex-étudiante à la maîtrise en arts visuel et médiatiques de l'UQAM, a présenté à la galerie Occurrence du 1er décembre 2007 au 19 janvier 2008, *Le silence américain est en la dièse (ou presque)*, une œuvre dont un des éléments est l'enregistrement qu'elle fit le 4 mars 2007 du son émis par les néons dont est constituée *The nominal three to William of Ockham*, une œuvre de Dan Flavin, propriété de la Pinakothek der Moderne de Munich. L'enregistrement est ici ce qu'il reste d'une action délibérée, qui donnera tout son sens à l'œuvre dont l'enregistrement fait désormais partie. Dans mon cas l'amplification du son du tube fluorescent sert essentiellement à souligner que la temporalité de l'œuvre est celle de l'instant présent d'un ici et maintenant, là, en train de se dérouler.

prisonnier d'un moule, ou plus généralement d'une coquille, ou à tout le moins, d'être séparé de l'extérieur par une paroi, indépendamment du fait que cette paroi emprisonne ou abrite. Le drap qui recouvre la figure de plâtre redoublera sans doute cette idée – toujours dans le sens de sensation diffuse – de séparation d'avec le monde extérieur, sans pouvoir dire si ce recouvrement abrite le corps ou le contraint, et ceci, d'autant plus qu'il semblera que le drap est tenu de l'intérieur. L'ambiguïté redouble si on perçoit le drap comme un linceul, il recouvrirait un mort, mais le mort serait debout ! L'ambiguïté redouble encore, si on remarque que le drap est tenu tendu et moule le corps malgré les plis et qu'en même temps, il le cache, dissimule son identité, seul paraît le genre de la figure, trahie par des contours et des formes féminines⁷.

En regardant *Emballage de départ* ou *Emballage d'arrivée*, et en voyant la sculpture en préparation pour l'installation, et sachant que c'est moi qui a été photographiée et puis moulée, j'ai l'étrange sensation d'une confrontation avec soi : je vois celle qui est en train de penser, de parler, de ressentir, dans l'ici et maintenant, là, du regard que je pose sur ces figures photographiées ou moulées. Peut-être il serait plus juste de dire que je l'éprouve plus que je la vois, parce que je ne vois rien d'elle du fait qu'elle est drapée. Sans doute cette figure centrale de l'installation déclenchera-t-elle un désir de voir⁸, mais ce ne sera pas pour être satisfait dans une quelconque reconnaissance de ce qui est en train d'être vu. Ce désir de voir ne pourra pas s'apaiser, il faudrait pour cela soulever le drap. Je crois plutôt que, faute de pouvoir s'apaiser dans une quelconque reconnaissance de ce qui est perçu, le spectateur se verra confronter à lui-

7. Cacher le visage, et du même coup l'identité de la personne, est récurrent dans mon travail (*Aproximaciones necesarias* 2006, 1.5, *Appelle* 2008, 2.5 et *Emballage d'arrivée et de départ* 2009, 3.1.)

8. Dans *Ninfa Moderna. essai sur le drapé tombé* (Didi-Huberman, 2002), une étude iconographique du motif du drapé et son rapport au corps, dans l'art occidental, de l'Antiquité au XXe siècle, l'historien d'art Georges Didi-Huberman fait référence au corps drapé dans la tradition de l'image chrétienne. Il souligne que, dans ce contexte idéologique, souvent, « le corps réduit au drapé, [quand il] le recouvre entièrement et, tout à la fois, le reconfigure [c'est] pour [produire] un puissant désir de voir » (Didi-Huberman, 2002, p.39).

même, il se sentira en train de désirer voir. Et peut-être, comme j'ai une idée de moi-même en train de penser, de parler et de ressentir, avec un peu plus d'intensité, quand je suis devant *Emballage de départ* ou *Emballage d'arrivée*, peut-être le spectateur fera-t-il la même épreuve devant la sculpture drapée?

Comme dans *Emballage d'arrivée* (3.1) ou dans la photographie de la femme Selk'nam (fig. 12), dans l'installation l'orientation du regard du personnage drapé sera ambiguë. Quand on s'apercevra qu'il est tourné vers la vitrine, on sera du même coup incité à regarder à l'extérieur de l'espace de l'exposition. On se verra alors vu, potentiellement du moins; vu comme on voit la sculpture peut-être. Ce mouvement entraînera peut-être le spectateur à comparer et peut-être à confondre le regard qu'il pose sur la sculpture et le regard qu'on peut éventuellement poser sur lui, l'entraînant du même coup à identifier la situation du personnage drapé et la sienne, au-delà peut-être de la seule situation d'être un objet pour le regard.

La figure drapée sera éclairée par deux types d'éclairage artificiel. Un tube fluorescent sera installé sur la colonne qui se trouve près de la vitrine. Il projettera une lumière directe sur la partie supérieure de la sculpture. Cela effacera presque complètement le drapé dans cette zone. En contrepartie, la partie inférieure du personnage sera éclairée par la faible lumière d'une ampoule incandescente, qui fera ressortir les plis baroques du drap. L'éclairage fluorescent tendra à effacer le relief des plis du drap, pendant que l'éclairage de l'ampoule, au contraire, tendra à les mettre en évidence. Ce double éclairage sur les plis de la figure centrale de l'exposition tendra peut-être à conditionner un regard qui mettra en doute ce qu'il reconnaît dans ce qu'il voit, dans la mesure où voyant des plis, il les voit ou bien d'effacer ou bien s'accentuer. Là encore, il est à souhaiter que ce doute du regard engendre une autre expérience du soi.



Figure 12

À l'intérieur de l'installation, un son amplifié en direct habitera le lieu. Il proviendra d'un tube fluorescent auquel un pick-up de guitare électrique sera adossé. Ce microphone est capable de capter le bruit des vibrations électriques et des émanations de gaz du tube. Finalement, ce son sera amplifié et diffusé par des haut-parleurs. Le tube sera fixé à une colonne du CDEx, adjacente à une des vitrines, et sera placé à proximité de la sculpture. J'associe ce son à l'épisode de l'effacement par inadvertance des enregistrements sonores et à son évocation par l'effacement volontaire des premières transcriptions que j'en avais faites (2.6). Il n'importe pas que l'on connaisse ou non cette anecdote. Seul importe le fait que j'ai travaillé à l'idée de la présence du son dans l'installation en considérant l'idée d'effacement. Le son intégré dans l'œuvre occupera l'espace, non pas comme la traduction sonore d'un événement qui a eu lieu et de l'image que je lui avais alors trouvée pour l'évoquer – image d'un geste d'effacement –, mais comme la transmission ici et maintenant, là, de la fréquence de l'onde électrique. La présence sonore, discrète mais immanquable, de cet étrange bruit pendant toute la durée de l'exposition garantira que la temporalité de l'installation est bien celle de l'instant présent, d'autant plus que cette matière sonore sensibilisera sans doute le spectateur au bruit remarquable du système de ventilation de la salle.

Sur les murs blancs de la salle, il y aura des mots, des groupes de mots, des phrases, qui sont des transcriptions de notes que j'ai prises sur place, au CDEx, en vue de la préparation de l'exposition. Je m'étais donné comme exercice de décrire des situations qui étaient en train de se passer dans la rue, au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, alors que j'étais en train d'en être le témoin de l'intérieur, de l'autre côté de la vitrine du CDEx. Je ne regardais pas directement vers l'extérieur. J'observais la rue dans un miroir pour me permettre de me voir pendant que je regardais dehors. Je m'incluais ainsi dans le reflet. À part deux phrases qui décrivent le dispositif de cet exercice, et deux autres qui décrivent deux réflexions de ma part sur l'exercice, les phrases sont des transpositions d'une contemplation des rues de la ville. Ces phrases sont les suivantes :

- Écrire sur le miroir
- Reflet des passants pressés

- Feu vert, 10 minutes
- Départ de 5 voitures
- 20 personnes regardent leurs reflets dans la vitrine
- Papier journal sur le trottoir
- Homme avec une valise demande une cigarette
- Un enfant glisse et tombe
- Arbres sans feuilles
- Ici, là-bas
- Imprécision des mots écrits sur le miroir

La forme écrite est très présente dans mon processus de travail depuis mon arrivée au Québec. L'écriture me permet deux choses : traduire des moments précis du quotidien que je capte pour faire un matériau et re-contextualiser l'expérience qui est à l'origine de cette captation à l'intérieur même de l'œuvre.

Dans *Translations*, les phrases, que je viens d'énumérer, seront écrites sur les murs de la galerie avec des lettres en relief de cinq millimètres d'épaisseur, qui s'inscriront dans un rectangle virtuel de la grandeur d'une feuille de papier format lettre (21,59 x 27,94 cm). Les lettres seront peintes de la même peinture (blanche) que celle qui recouvre les murs de la salle. Les phrases seront placées à hauteur du « regard » du personnage drapé, soit environ à 1,30 m du sol, et elles seront alignées sur une seule et même ligne horizontale virtuelle. Ainsi, les lettres, à peine visibles, seront articulées implicitement, mais immanquablement à la sculpture. Et parce qu'elles disent ce qu'un regard aura vu – mon regard –, elles renverront sans doute le spectateur à son propre regard, sur l'œuvre, vers l'extérieur, et sur lui-même, alors qu'il est en train d'être ce spectateur qui voit, qui lit, et qui se saisit en train de voir et de lire, dans la mesure où, étant donné la teneur des phrases, le spectateur se sentira autant en train de voir qu'en train d'être vu, en reflet dans les phrases, mais aussi en train d'être vu par autrui, depuis l'extérieur.

La police de caractères utilisée est Edwardian Script, aux dimensions ornementales et décoratives marquées. Le dessin des lettres peut alors être associé à ce courant

de pensée qui donna lieu au style Art nouveau, et pour lequel la pratique de l'art et l'appréciation des objets d'art sont régies par une esthétique sans exclusion ni discrimination, parce qu'elles ne connaissent pas de frontière entre arts majeurs et arts mineurs. Cette typographie fait lien, selon moi, avec l'idée d'ornement, celle d'arrangement intérieur, et donc celle d'habiter un espace, celle d'investir un espace subjectivement⁹.

Le choix d'apposer les lettres blanches sur blanc respecte l'idée d'éliminer la couleur dans l'installation. La couleur est plutôt dehors. De plus, le blanc neutralise les traces du temps – temps de l'acte d'écrire –, les phrases coexistent aux murs spatialement et temporellement. C'est en quelque sorte la lumière du lieu qui fera ressortir la présence d'une écriture au mur pour sa dimension matérielle et graphique, en créant des ombres, et en désignant ainsi des qualités de surface, des traces de fabrication, selon la qualité de la lumière qui frappe les murs.

En se trouvant devant le personnage enveloppé d'un drap, le spectateur fera face à une double situation : celle d'observer la ville et celle d'être observé par les passants. La vitrine devenant cette frontière concrète entre un intérieur et un extérieur, et du même coup elle deviendra aussi cet objet par l'intermédiaire duquel une attention particulière peut se mettre à exister sur l'instant présent

9. En effet, l'ornement est une manière d'habiter un lieu. Lorsque je me suis installée dans l'appartement où j'habite actuellement, le premier geste que j'ai fait pour commencer à me l'approprier et à l'habiter a été de revêtir les murs de papier peint. Il s'agit de quelque chose de fondamental dans le comportement humain, puisque l'espace se transforme en une appropriation du familier, de ce qui deviendra un foyer. Cette constatation m'est apparue également dans une correspondance par mail, publiée dans une revue d'art, pour la préparation d'une exposition présentée à Santiago de l'artiste Chilienne Ximena Zomosa : « Lorsque Lilianne et Roberto m'ont appelée pour me dire qu'ils avaient trouvé un appartement vaste, lumineux, aux murs épais, un appartement tranquille dans le quartier qui me convenait, j'allai le visiter. L'appartement était encore dans l'état où l'avait laissé la locataire précédente, une dame âgée qui y vivait avec sa bonne. J'entrai dans cette maison inconnue. Il y avait des meubles, des plantes, des portraits, des cadres, des miroirs, des vêtements, tout était intact. Comme si les occupantes étaient simplement sorties pour revenir ensuite. Sur le moment, l'ordre dans lequel étaient les choses me parut le seul ordre possible. Un foyer. Un mois après notre installation, ce foyer avait disparu. Nous avons tout démantelé. De la même façon dont mon foyer d'avant lui aussi avait disparu. Les lieux, qui me semblaient parfois plus stables que les personnes, subissent les changements les plus radicaux. Aucun lieu n'est un foyer. Peut-être seulement lorsque nous rêvons de la maison maternelle. Tout cela a quelque chose à voir avec la mort. Ce n'est pas nostalgique, je crois, ni réel. » (Ximena Zomosa, revue *Crítica cultural*, 2007)

d'une expérience sensorielle déterminée du soi donnant lieu à une possible élaboration d'un savoir sur le soi, dont les prémisses sont une expérience et non pas une idée préétablie.

Finalement, une telle expérience peut aussi avoir lieu depuis la rue, parce que le passant dans la rue, autant que le spectateur, peut établir ce lien entre intérieur et extérieur de l'installation. L'expérience du passant prenant sans doute effet à partir du moment où il s'attarde au personnage drapé, ce qui l'incitera à prendre conscience de la frontière intérieur / extérieur matérialisée par la vitrine.

Cette expérimentation sur la frontière entre l'intérieur et l'extérieur concorde aussi avec mon intention de permettre au spectateur de se représenter soi à l'intérieur de l'installation, dans cet instant où toute son attention est tournée sur sa situation présente, et de pouvoir envisager cette situation de présence à soi dans son rapport à l'environnement hors de l'installation, alors qu'il se retrouvera dans son quotidien, plongé dans la ville, comme il l'est déjà un peu en se projetant dans les passants qu'il voit, en les supposant habités par la conscience qu'il a lui, ici et maintenant, là, d'être présent à son environnement. Ce reflet d'un être dans un autre être agira sans doute, comme expérience sensorielle, tant depuis l'intérieur de la galerie que depuis l'extérieur.

L'installation, avec toutes ses composantes, agirait ainsi parce qu'elle « [intègre] dans le champ du visible cette dimension des choses et des habitudes que l'immédiateté et la familiarité ont rendue invisibles » (Rojas, 2002, p.179). Par ce contact immédiat avec *ce qui se passe à l'extérieur*, je ferai vivre au spectateur l'expérience à la fois discrète et intense d'être sensible à l'expérience d'être présent à son environnement; une expérience qui est, selon moi, partageable avec autrui.

Le lieu de l'exposition servira de réceptacle habitable dans un sens semblable à celui de *s'abriter*, mais plutôt que d'y trouver l'abri tel que peut être notre maison, le spectateur devra composer avec lui-même, et avec autrui, en tant qu'autre, mais aussi en tant que semblable à lui-même.

CONCLUSION

Né du dessin et de la sculpture, mon travail plastique a trouvé finalement son écho dans la pratique de l'installation. L'installation est un dispositif par lequel le spectateur intègre une relation spatiale entre l'œuvre et l'architecture du lieu. Une relation directe s'établit entre l'installation et l'aspect sensible de la personne qui visite le lieu. Et ce moyen permet, selon moi, la fusion directe entre art et vie. Aussi, je tente d'établir, au moyen de l'installation, des relations spatiales, temporelles et sensibles entre l'œuvre, le lieu et le spectateur, afin de créer un point de rencontre entre moi et autrui. Le mémoire, les œuvres et les exercices réalisés m'auront permis de comprendre en premier lieu, l'importance que j'accorde aux rapports entre moi et autrui, par l'intermédiaire d'une figure de soi, que l'on peut comprendre un peu comme le « je » du narrateur dans un roman écrit au « je ». Après-coup, il me faut conclure que cette rencontre a été impossible. Par contre, au fil de ce travail de réflexion, je crois pouvoir dire que j'ai pris la mesure d'une « manière d'être soi-avec-l'autre » (Ouellet, 2005, p 19), comme d'un reflet fictif de soi qu'on reconnaît chez l'autre, et qui permet de construire une forme, qui joue le rôle à la fois d'un miroir – le spectateur est en mesure de s'y reconnaître – et d'un écran – tout en s'y reconnaissant, le spectateur n'y voit pas moins qu'un élément de l'installation.

Le travail accompli, et rétrospectivement, l'ensemble de la recherche, qui aboutit à *Translations*, m'a donné l'opportunité de comprendre combien la matière première de mes installations se constitue depuis ma relation avec le contexte – culturel au Chili et phénoménologique au Québec. Cette matière première s'élabore à partir de ce moi, que je suis, qui, ici et là, cherche, et trouve quelquefois, un regard familier avec le lieu, où il passe, pour tenter de se l'approprier et ainsi, l'incorporer. Des traces se forment, et alors qu'il est arrivé à l'étape de la production d'une œuvre, le voilà qu'il se met à entremêler ces traces du passé pour les réinterpréter dans un moment présent à travers une forme fictive. C'est à

travers cette forme que je peux comprendre, après-coup, ce qui, dans ma propre vie, l'aura rendue possible, non pas parce que cette forme mime les expériences dont elle s'inspire, mais parce qu'elle en ravive les conditions.

Seulement, et c'est un autre point important que cette recherche m'a permis de mettre au jour, même si l'installation arrive à raviver l'expérience de ce que c'est que d'être présent ici et maintenant, là, à un lieu, et de se sentir soi, à cet instant, avec plus d'intensité que d'habitude, cette expérience ne peut pas être représentative d'un moment passé, où on a éprouvé une sensation semblable. L'expérience de se sentir présent au monde est à chaque fois unique, même si elle a le pouvoir d'en rappeler d'autres plus anciennes. L'installation m'apparaît alors être aussi le moyen de présenter l'impossibilité de figurer l'expérience du moment vécu.

ANNEXES

Images Translations

BIBLIOGRAPHIE

Catalogues et Ouvrages:

- Boltanski, Christian. 1972. *L'album photographique de Christian Boltanski, (1948-1956)*. BruxellesArchi: Lebeer Hossmann.
- _____. 2007. *La vie possible de Christian Boltanski / Christian Boltanski; [entretiens avec] Catherine Grenier*. Paris : Éditions du Seuil.
- Breton, André. 1963. *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard.
- Didi-Huberman, Georges. 2002. *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé*. Paris : Éditions Gallimard.
- Dufour, Sophie-Isabelle. 2008. *L'image video d'Ovide à Bill Viola*. Paris: Éditions Archibooks + sautereau.
- Galaz, Gaspar - Ivelic, Milan. 1988. *Chile, arte actual*. Chili. Éd : Universitarioas de Valparaíso, Pontificia universidad católica de Valparaíso.
- Montalbetti, Christina. 2002. *La Fiction*, Paris : Éditions Flammarion.
- Marzona, Daniel. 2004. *Arte minimal*. Barcelona : Éditions Taschen.
- Ouellet, Pierre. 2005. *L'esprit migrateur, essai sur le non-sens commun*. Montréal : Éditions VLB.
- Sanfuéntes, Francisco. 2001. *Calle y acontecimiento*.
- Zomosa, Ximena. 2008. *Proyecto de borde* (art. Revista de crítica cultural).
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rojas, Sergio. 2002. *Las obras y sus relatos*. Chili : Éd. ARCIS.
- _____. 2003. *Imaginar la materia*. Chili : Éd. ARCIS.
- Verdier, Jean-Émile. 2008. *La figure de soi. La subjectivité comme forme fictionnelle* [Séminaire de deuxième cycle AVM-803f]. École des Arts Visuels et Médiatiques, Université du Québec à Montréal.

Villareal, Alicia. 2004. *Anatomía de una Obsesión*, (cat. exp.), Santiago de Chile, Galeria Animal.

Documents audiovisuels:

Ruiz, Raúl. Le temps retrouvé, [DVD video], 1998.

Klein, William. *Contacts, vol.3 : Conceptual photography*. [DVD video], 2005.

Sitographie :

Ambassade du Chili en France - site officiel. [en ligne] : http://www.amb-chili.fr/lang_fr/content/cultura1024.php?index=47, Ambassade di Chile en France, site officiel. (page consultée le 22 février 2010).

Galerie Article : <http://www.article.org> (page consultée le 21 février 2010).

Galerie la Centrale : <http://www.lacentrale.org>, (page consultée le 21 février 2010).

Sophie Bélair-Clément - LE DEVOIR. [en ligne] <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/168608/concert-tout-en-blanc> (page consultée le 22 février 2010).

Zomosa, Ximena - site officiel. [en ligne] <http://www.visualartchile.cl/espanol/zomosa.htm> (page consultée le 21 janvier 2010).



Translations

Par Maria Eugenia Poblete Beas



Montréal

Vernissage le 5 mars 2010 à 18h au CDex

405 rue Sainte-Catherine est

Pavillon Judith-Jasmin, J-R 930, UQAM

Du 5 au 20 mars

Ouvert du lundi au vendredi de 16h à 20h

INFO: muegeniapoblete@gmail.com

www.muegeniapoblete.blogspot.com

Remerciements: Annie Conceicao-Rivest, Danny Glaude, Alexis Lepage, Michel Lavole, Alain Paillement, Jean-Emile Verdier, Julien Poirier et à M^{lle} Guélinde
